

IDENTIDADES FRAGMENTADAS NA PÓS-MODERNIDADE: UM ESTUDO DO POEMA ‘LADY LAZARUS’ DE SYLVIA PLATH

FRAGMENTED IDENTITIES IN POSTMODERNITY: A STUDY OF SYLVIA PLATH’S POEM ‘LADY LAZARUS’

Ricardo SOBREIRA*

UFVJM

Resumo: O objetivo do presente estudo é discutir as crises e os processos de fragmentação identitária do sujeito pós-moderno por meio da literatura. Desta maneira, optamos por analisar o poema “Lady Lazarus” (1965) da poeta norte-americana Sylvia Plath. Nossa investigação mostra que o referido texto, ao tematizar o suicídio, promove uma paródia de gêneros e de estilos poéticos tradicionais, além de mobilizar uma complexa rede de relações simbólicas e intertextuais. Esses elementos constituem estratégias ficcionais para sugerir as múltiplas identidades projetadas momentaneamente pelo eu poemático. Além disso, mostram o caráter ilusório da noção de eu e a natureza construída e performática das identidades na contemporaneidade.

Palavras-chave: Pós-modernismo; Identidade; Sylvia Plath; Zygmunt Bauman; Poesia.

Abstract: This study aims at discussing identity crises and the process of identity fragmentation of the postmodern subject in literature. The analysis, thus, centers on the poem “Lady Lazarus” (1965) by Sylvia Plath. The investigation shows that, by dwelling on suicide, this particular text not only parodies traditional genres and poetic styles, but also mobilizes a complex interplay of symbolic and intertextual relations. These elements constitute creative strategies used to suggest the multiple identities momentarily projected by the title-character. Besides, they reveal the illusion contained in the notion of self and the constructed and performative nature of identities in contemporaneity.

Keywords: Postmodernism; Identity; Sylvia Plath; Zygmunt Bauman; Poetry.

Desde seu lançamento póstumo, em 1965, o poema “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath, tem despertado interesse devido à sua linguagem, às relações intertextuais, à sua combinação grotesca de imagens e símbolos e, sobretudo, a seus possíveis elos autobiográficos. No texto, um eu poemático feminino sofre sucessivas mortes, sempre ressurgindo de modo espetacular. Dado esse contexto, ao qual aludiremos adiante, e em razão das numerosas metamorfoses

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Atualmente é Professor Adjunto IV da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades e do Mestrado em Ciências Humanas, campus de Diamantina/MG. E-mail: ricardosobreira@hotmail.com

protagonizadas por esse eu (*self*) fragilizado, podemos associar a referida obra de Plath à representação fragmentária do sujeito na pós-modernidade.

Cabe salientar já de início que a noção de *pós-modernidade* utilizada neste artigo está relacionada ao período histórico e sociocultural, iniciado possivelmente por volta dos anos 1960 (HARVEY, 2012, p. 46-47), e aos modos de vida e de pensamento que caracterizam as experiências segundo a égide do terceiro estágio do capitalismo (JAMESON, 1991), sobretudo em países altamente desenvolvidos no tocante a tecnologias e à economia como, por exemplo, os EUA, a Europa Ocidental e o Japão. Esse período histórico *pós-moderno* está atrelado às condições econômicas e históricas do chamado capitalismo tardio, caracterizado por uma acentuada dinâmica nas transações financeiras, no fluxo de capital transnacional, na divisão internacional da mão de obra e nas tecnologias inovadoras de automação e de transporte de mercadorias (JAMESON, 1991; BYERS, 2011). A pós-modernidade também inclui, além da ênfase no consumo em lugar da produção nas economias globais mais pujantes, a emergência de novas tecnologias com aplicabilidades em áreas como robótica, informação, medicina e entretenimento (BYERS, 2011).

Por essa razão, o termo pós-modernidade deve ser necessariamente diferenciado do conceito de *pós-modernismo*, que se refere a um conjunto pluralístico de movimentos, estilos, tendências, práticas e teorias vinculadas à arte, à cultura e ao debate acadêmico. Essas diretrizes *pós-modernistas* apresentam-se em sintonia com diversos fenômenos tais como a incredulidade em relação às metanarrativas (LYOTARD, 1988), à ultrapassagem de identitárias e de metaficcões, à busca pela problematização dos cânones e da História oficial, ao reconhecimento das vozes e das histórias das minorias silenciadas (JAMESON, 1991), entre outras. Dessa forma, sem entrar em pormenores, pós-modernidade é uma era histórica, uma “condição da vida em sociedade” que sucede cronologicamente a modernidade; e pós-modernismo (ou “pós-modernismos”) pode ser caracterizado como uma combinação de correntes artísticas e filosóficas, muitas vezes contraditórias entre si, que emerge após o modernismo, como forma de resposta à pós-modernidade (cf. BYERS, 2011, p. 11). Por sua vez, os adjetivos pós-moderno e pós-modernista poderiam ser utilizados para se referir, respectivamente, à pós-modernidade e ao pós-modernismo.

Visando uma delimitação mais adequada da discussão empreendida no presente trabalho, optamos por organizá-lo em três seções distintas, a saber: Na primeira parte, analisamos aspectos formais e os efeitos de sentido do poema, buscando vinculá-lo às questões identitárias na pós-modernidade. Na segunda seção, aprofundamos a discussão em torno das identidades e das diferenças com base, sobretudo, em Hall (1992) e Bauman (2001; 2005). No segmento final, examinamos as fragmentações do sujeito pós-moderno

associadas às fraturas subjetivas do psiquismo de “Lady Lazarus” à luz do arcabouço teórico discutido na seção anterior e da fortuna crítica da autora.

O canto elegíaco de “Lady Lazarus”

Desde seu título, o poema estabelece uma sofisticada rede de relações intertextuais com diversas obras, incluindo as pertencentes à tradição judaico-cristã. Os nomes do poema e da protagonista aludem explicitamente ao mito sagrado de Lázaro de Betânia no conhecido episódio narrado no Capítulo XI do Evangelho de João. O texto também evoca brevemente, como veremos, o infortúnio da esposa de Ló - cujo nome seria Ado ou Edite -, que, a partir do Capítulo XIX do livro de *Gênesis*, é convertida em uma espécie de pilastra de sal quando Deus destrói Sodoma e Gomorra. Por encarnar os arquétipos da vítima e do martírio em sua “autoelegia”, torna-se indeclinável a analogia com o próprio Cristo. Além das remissões às Escrituras Sagradas, o poema de Plath também evoca “The love song of J. Alfred Prufrock” (1915) de T. S. Eliot ao abordar os temas da frustração, do envelhecimento e da morte, também se valendo da figura de Lázaro: “I am Lazarus, come from the dead” (“Eu sou Lázaro, voltei dos mortos”) (ELIOT, 2005, p. 617).¹

Além das relações intertextuais já apontadas, há outros elementos no poema “Lady Lazarus” que remetem a textos poéticos considerados canônicos da literatura anglo-americana. Em geral, essas intertextualidades são temáticas pois compartilham imagens similares no tocante à representação da morte. Ao ser exumada, a persona de “Lady Lazarus” compara seu pé direito a um “pesa-papéis” (“My right foot // A paperweight”) (PLATH, 2003, p. 612). Metáfora semelhante é empregada por Emily Dickinson no poema “I felt a funeral, in my brain” (1896), em que o eu poemático, dentro do caixão ao ser enterrada, compara o peso morto e inerte de seus pés a botas de chumbo (DICKINSON, 2008, p. 38). O verso “And pick the worms off me like sticky pearls” (“E de catar os vermes de mim como pérolas grudentas”) (PLATH, 2003, p. 613) de “Lady Lazarus” estabelece um vínculo intertextual com Shakespeare e com o verso “Those are the pearls that were his eyes” (“Aqueles são as pérolas que um dia foram seus olhos”), que também descreve o cadáver do marinheiro fenício de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot (2004, p. 140). A imagem final de “Lady Lazarus” encarnada em Fênix de cabelos vermelhos - “Beware / Beware. // Out of the ash / I rise with my red hair” (“Cuidado / Cuidado. // Do meio das cinzas / Eu emergo com meus cabelos vermelhos”) - possui relação intertextual com o poema “Kubla Khan” (1816) de Samuel Taylor Coleridge. Nesse texto, nascido de um sonho, o eu lírico arrebatado adverte: “Beware! Beware! / His flashing eyes, his floating hair!” (“Cuidado! Cuidado! / Seus olhos flamejantes, seu cabelo esvoaçante”) (1996, p. 231).

¹ Salvo quando indicado nas Referências Bibliográficas, todas as traduções livres de trechos dos poemas e das demais citações foram realizadas pelo autor.

O poema “Lady Lazarus” de Plath, escrito entre os dias 23 e 29 de outubro de 1962 (cf. PERLOFF, 1990, p. 179-180), em um contexto de grande desespero pessoal da autora, emprega ironicamente uma linguagem pouco séria, quase coloquial em certas passagens, para descrever um assunto mórbido (AIRD, 1975, p. 82). A informalidade com que a *lady* inicia o texto - utilizando uma frase (“*I have done it again*”, “Eu o fiz novamente”) de um prosaísmo tão trivial que lembra letra de música *pop*, como *Oops, I did it again* (2000) de Britney Spears, - chega a ser chocante, especialmente quando vinculamos as sucessivas tentativas de suicídio do poema às circunstâncias biográficas da escritora. No entanto, como vários autores já apontaram (AIRD, 1975, p. 82; OBERG, 1978, p. 147; ROSENBLATT, 1979, p. 39), esse choque é proposital, pois prefigura uma manipulação racional dos sentimentos.

A partir dessa estranha combinação entre trechos considerados ironicamente informais, como “*So, so...*” (algo como “e daí?” ou “qual é?”), “*What a trash...*” (“que babaquice”), “*That knocks me out*” (“Isso me deixa bolada, grilada”), e outros menos conversacionais como “*Do not think I underestimate your great concern*” (“Não pense que eu subestimo vossa grande consternação”) e “*opus*” (“*opus*”), o eu poemático tenta conciliar a polarização entre os dolorosos traumas sofridos e uma tentativa de trivializar sua cabal importância. Para tanto, a persona projetada nos versos distorce os sentidos mais perversos associados à morte autoinfligida para convertê-los em uma espécie de espetáculo grotesco. Partindo da premissa de que “Morrer / É uma arte” (“*Dying / Is an art*”), a heroína comporta-se como uma artista popular, que, de tempos em tempos, performatiza seu próprio aniquilamento para a gratificação mórbida do “povo mastigando amendoim” (“*The peanut-crunching crowd*”) (PLATH, 2003, p. 613).

Dado o sucesso popular desse seu *tour de force* autodestrutivo, ela se define como uma espécie de “milagre ambulante” (“*A sort of walking miracle*”) capaz de ressuscitar várias vezes de tentativas de suicídio. O eu poemático se compara aos judeus mortos em campos de concentração durante o Holocausto. Tema recorrente em Plath, o massacre promovido pelos nazistas fornece uma série de *motifs* ao poema. Ao descrever o espetáculo mórbido de sua ressurreição análoga à de Lázaro, a *lady* também estabelece uma analogia entre seu sofrimento pessoal com o massacre dos judeus: sua pele brilha como os abajures nazistas confeccionados com tecido epidérmico de vítimas dos campos de concentração (cf. RAMAZANI; ELLMANN; O’CLAIR, 2003, p. 612). Seja por seu uso de expressões informais ou por sua associação ao martírio da pele - evocadas pela utilização simbólica das imagens da putrefação de Lázaro e dos “abajures nazistas” - o poema constrói um doloroso relato do desespero humano ironicamente calcado em superficialidades.

Estruturalmente, Plath pratica uma versão muito própria da tradicional *terza rima*. De origem medieval, essa forma de estrofação foi empregada, dentre outros, por Dante Alighieri na *Divina Comédia* (1308-1320). O uso desses tercetos estaria relacionado a um desejo do poeta italiano de “simbolizar a Santíssima Trindade, os Três Reinos (Inferno, Purgatório e Paraíso) e tudo o mais que se relaciona com o sentido cabalístico do número 3” (MOISÉS, 2004, p. 446). No caso de Plath, a adoção de uma variação mais livre da *terza rima* pode ser associada às três tentativas de suicídio, em três décadas distintas, aos trinta anos da protagonista, ao número (múltiplo de 3) de vidas do gato ao qual ela se compara e talvez ao triunvirato patriarcal (*HerrDoktor* / Inimigo, *Herr Deus* e *Herr Lúcifer*) que rege perversamente sua vida e morte.

Além de instalar e subverter as convenções tradicionais da *terza rima*, Plath, em “Lady Lazarus”, parodia também gêneros clássicos como a trenódia (ou treno) e a elegia (cf. CUDDON, 1999, p. 253-255, 359; MOISÉS, 2004, p. 137-139, 451), composições poéticas tradicionais que, sobretudo a partir do século XVI, especializam-se no canto plangente em honra aos mortos. Compare-se, por exemplo, a “Elegy to the memory of an unfortunate lady” (1717) de Alexander Pope. Nesse poema (POPE, 2008, p. 65-67), a infeliz *lady* do título comete o chamado “*roman’s part*”, que consistia na prática romana aceitável do suicídio (POPE, 2008, p. 194). A morte da dama, que por décadas acreditou-se ser Elizabeth Weston, é profundamente lamentada e o tio que a negligenciou é veementemente atacado por Pope. Em geral, as elegias modernas têm um tom condolente dada a gravidade do tema fúnebre privilegiado por esse tipo de composição. Em Plath, no entanto, a elegia é deliberadamente parodiada e sua tradicional seriedade é desafiada.

Ao lado dos procedimentos paródicos já destacados, percebe-se que a proposta estética de Plath orienta-se também no sentido de ressignificar as velhas estruturas da elegia e readequá-la a um contexto pós-modernista de fragmentações identitárias da concepção tradicional do eu como centro capaz de unificar a expressão de sua própria subjetividade. No que segue, tentamos delimitar teoricamente algumas dessas formas de fragmentação identitária na contemporaneidade.

Literatura, Identidades e Pós-modernidade: intervalo e crise

Tem-se afirmado que a pós-modernidade passou por uma crise nos últimos anos e chegou ao fim (RUDRUM; STAVRIS, 2015). Essa não parece ser a opinião de Fredric Jameson, que, como responsável pela popularização do termo nos anos 1990 (cf. JAMESON, 1991), continua considerando o conceito válido (cf. JAMESON, 2015). Byers (2011) problematiza os diagnósticos apressados e apresenta argumentos para mantermos relativa cautela:

[...] ele [O anúncio da “morte” do pós-modernismo e, como efeito secundário, da própria pós-modernidade] origina-se comumente a partir de uma concepção ou definição equivocadas, segundo as quais o pós-modernismo é identificado no singular, como uma determinada teoria ou estilo (ou uma variedade reduzida destes), e, com frequência, também identificado como pertencente a uma única geração. [...] Eu faço essa afirmação em parte porque, mesmo entre os que dizem que o pós-modernismo está morto, não há um consenso claro quanto a que período ou quais movimentos teóricos ou estilísticos poderiam tê-lo suplantado (p. 10).²

Além de apontar o equívoco em fundir pós-modernidade e pós-modernismo em um único e abrangente conceito, Byers - retomando a teoria de Jameson sobre o fato de esse(s) fenômeno(s) ser(em) a lógica cultural do capitalismo tardio - pondera que os pós-modernismos (no plural) devem perdurar até que se dê a superação do terceiro estágio do capitalismo e o eclipse total da economia americana (2011, p. 11). Partindo dessa premissa, o teórico sugere que críticos que já se apressam em fazer a “autópsia” do fenômeno não estão conseguindo perceber intervalos, alterações estilísticas, mudanças geracionais, dinâmicas internas e desdobramentos em termos de tendências artísticas que estão ocorrendo em diferentes partes do mundo desenvolvido (BYERS, 2011, p. 18-22).

Como artista pós-modernista (cf. GREGSON, 2004, p. 42-48; BOSWELL, 2008, p. 55), a obra de Sylvia Plath insere-se no âmbito da efervescência histórica e cultural dos anos 1960. Nessa época ocorre a gênese dos pós-modernismos como respostas à condição de vida em sociedade, marcada pela corrida espacial, pela guerra do Vietnã, pelo assassinato de John F. Kennedy, por lutas sociais e políticas intensas e pelo desenvolvimento de movimentos artísticos ligados à contracultura. Suas obras, especialmente “Lady Lazarus”, incorporam, como mencionamos na seção anterior, parte dos aspectos considerados pós-modernistas como performances identitárias e fragmentações do eu.

Sylvia Plath merece sua fama porque inventou um poderoso conjunto de imagens características que evocam, com memorável vivacidade, uma percepção impressionantemente sintomática do eu contemporâneo — uma noção de eu como sendo estranhamente mitigado ou fraturado (GREGSON, 2004, p. 42).³

“Lady Lazarus” reflete uma intensa “[...] luta entre o eu e os outros [...]” (ROSENBLATT, 1979, p. 157).⁴ O resultado dessa luta vai muito além dos sinais de fratura da integridade física (“scars” [cicatrizes], “a bit of blood” [um pouco de sangue], “a piece of my hair” [um chumaço do meu cabelo]). Há uma fragmentação psicológica do eu em diferentes identidades (cf. OBERG, 1978, p. 146). Nesse sentido, pode-se associar o poema de Plath à noção de que, em um sentido mais amplo, o sujeito humano sofre

² “[...] it stems from a common misconception or misdefinition, whereby postmodernism is identified in the singular, as a particular theory or style (or a narrow range of these), and commonly also identified with a single generation. [...] I make this argument partly because even among those who say that postmodernism is dead, there is no clear consensus as to what period or what theoretical and stylistic movements might have superseded it.”

³ “Sylvia Plath deserves her fame because she invented a powerful set of characteristic images which evoke, with highly memorable vividness, a tellingly symptomatic sense of a contemporary self - a sense of a self as eerily diminished or fissured.”

⁴ “[...] the struggle between self and others [...]”

um processo de fragmentação do antigo ideal de uma identidade pessoal unificada e autossuficiente (JAMESON, 1986, p.67; HALL, 1992; SANTOS, 2000, p. 107).

No tocante a essa fragmentação do eu, Hall (1992) faz um histórico dos grandes desenvolvimentos teóricos que, sobretudo no século XX, colaboraram para a “descentralização” do sujeito. De modo sucinto, destaca o desenvolvimento do pensamento marxista, que foi responsável pela perda da ilusão de agência do sujeito sobre a História (p. 285-286); Em segundo lugar, aponta Freud (seguido por outros psicanalistas) que desmistifica, por meio do estudo do inconsciente, a noção cartesiana do sujeito racional (p. 286); Saussure e Derrida mostram que o sujeito não exerce autoria sobre seu discurso, que a linguagem preexiste o sujeito e que os sentidos são contextualmente produzidos e não fixados (p. 288); Michel Foucault aponta como instituições põem em prática mecanismos de biocontrole e de poder por meio da disciplina, da regulação, da vigilância e do governo não apenas de populações inteiras, mas do próprio corpo humano em si (p. 289); Outras formas de “descentralização” do sujeito ocorrem a partir dos anos 1960 em virtude do impacto teórico e político do feminismo, das lutas dos movimentos por direitos civis, das conquistas das minorias (p. 290), entre outros.

Estudos recentes das ciências cognitivas também têm contribuído para a descentralização de uma noção mais afeita ao senso comum de que o sujeito possui uma espécie de eu (*self*) monolítico e “egocentrado”. Essa concepção mais corriqueira é tributária de uma visão judaico-cristã antiga que defende a “alma” imortal como elemento centralizador do sujeito. As pesquisas cognitivas recentes problematizam essa noção por considerarem que é muito difícil circunscrever teórica e metodologicamente os contornos do eu (e/ou da subjetividade) com alguma precisão. Há inclusive dúvidas quanto à própria natureza ontológica da noção de eu, o que tem levado teóricos a denunciarem o caráter ilusório da ideia de um eu autoconsciente único e de defenderem a sua inexistência. Essas discordâncias têm dividido pesquisadores em, no mínimo, três vertentes distintas quanto às pesquisas do eu: teorias substancialistas, teorias não substancialistas e teorias da inexistência do eu (cf. SIDERITS; THOMPSON; ZAHAVI, 2011, p. 1-26)

Como vimos, a atual condição pós-moderna - com seus avanços acentuados no tocante aos fluxos de capital transnacional, suas novas tecnologias e seu intenso desenvolvimento dos meios de comunicação - tem deslocado as formas tradicionais de identidade e, por essa razão, propiciado o surgimento não de uma identidade autocentrada, coerente e unificada, mas de *identidades* instáveis e fragmentárias, em contínua construção (HALL, 1992). Como observa Bauman, a “fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas” (2005, p. 22). Diante desse fato, devemos presumir que:

As identidades parecem fixas e sólidas apenas quando vistas de relance, de fora. A eventual solidez que podem ter quando contempladas de dentro da própria experiência biográfica parece frágil, vulnerável e constantemente dilacerada por forças que expõem sua fluidez e por contracorrentes que ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido. A identidade experimentada, vivida, só pode se manter unida com o adesivo da fantasia, talvez o sonhar acordado (BAUMAN, 2001, p. 98).

Na esteira desses mesmos deslocamentos identitários como respostas a aspectos socioculturais do capitalismo tardio, Rincón (1995) também nota o colapso de noções tradicionais de sujeito e a eclosão do chamado sujeito pós-moderno:

O sujeito reflexivo, centrado e unitário das *Kritikende* Kant e das abstrações de Max Weber, teria sido substituído [na pós-modernidade] por um sujeito oscilante, descentrado, difuso e fragmentário, que se movimenta em um espaço que já não é mais socialmente estruturado de um modo binário. Com isso, a questão da constituição de identidades também foi reformulada (p.111).⁵

Por essa razão, a condição “inessencial” e temporária das identidades humanas é, em grande medida, percebida como uma crise subjetiva, cuja deflagração se deve ao colapso da soberania e da influência dos chamados “monopólios de interpretação” (SANTOS, 2000, p.89). Esses monopólios são representados pelas instituições mediadoras (e suas narrativas-mestras) que tinham como função primordial dar sentido às experiências e fornecer referenciais sólidos para os processos de individuação (identificação e diferenciação) dos sujeitos. Lyotard associa essa derrocada das instituições detentoras dos monopólios de interpretação (como, por exemplo, a Igreja, a Família, a Ciência, o Estado-Nação etc.) a uma crise ampla de legitimação das grandes narrativas. De acordo com o teórico, a recente “incredulidade em relação aos metarrelatos” reforça a possibilidade sem precedentes de se “questionar a validade das instituições que regem o vínculo social” (1988, p. xvi).

Dada a fragilização dessas grandes instituições mediadoras - até então historicamente “inquestionáveis” -, as posições de sujeito tradicionais dão lugar à noção de “sujeito pós-moderno” (HALL, 1992, p.277). Ele é concebido como desprovido de uma identidade única, essencial ou permanente. Além disso, passa a ser encarado como ponto de convergência e de divergência simultâneas de identidades contraditórias, que o deslocam em diferentes sentidos, impelindo-o a intercambiar posições de sujeito com mais dinamicidade. Por essa razão, Bauman observa que na pós-modernidade (ou “modernidade líquida”, como o autor preferia definir a dominante cultural

⁵ “El sujeto reflexivo, centrado y unitario de las *Kritiken* de Kant y de las abstracciones de Max Weber habría sido reemplazado por un cambiante sujeto descentrado, difuso y fragmentario que se mueve en un espacio que ya no está socialmente estructurado de una manera binaria. Con ello, la cuestión de la constitución de identidades también fue replanteada.”

contemporânea) torna-se possível “vestir” identidades como se fossem “um manto leve pronto a ser despido a qualquer momento” (2005, p. 37).

Trocas provisórias e contextuais de identidades, fragmentações da personalidade e sujeitos instáveis, performáticos, que fingem não sentir dor e encenam um espetáculo de seu próprio despedaçamento são alguns dos temas que dão a tônica da sensibilidade poética de Sylvia Plath desde o início de sua produção artística. Seja enfaixando seus vários eus poemáticos em linho judeu para forjar uma identificação com vítimas do Holocausto, ou fazendo um *striptease* de seus milhões de filamentos para criar seu espetáculo popular macabro, ou mesmo assumindo a posição de santa ou de demônio, o eu lírico de “Lady Lazarus” parece encarnar a noção de Bauman das identidades como vestimenta. No que segue, discutimos como essas questões são plasmadas literariamente pela autora norte-americana.

Fragmentações identitárias de “Lady Lazarus”

Como já salientamos, o eu poemático constitui-se como uma paródia do Lázaro bíblico. Assim como Lázaro foi ressuscitado do túmulo por Jesus quatro dias após sua morte, a *lady* de Plath também foi “resgatada” de uma morte autoinfligida ao menos duas vezes. Há um paralelo com a biografia da autora, que morreu após a terceira tentativa de suicídio, aos trinta anos, ao se expor ao gás do forno (RAMAZANI; ELLMANN; O’CLAIR, 2003, p. 594), criando para si uma minicâmara de extermínio “nazista”. Como uma poeta confessional, Plath — ao lado de escritores como Robert Lowell e Anne Sexton — alinhava-se a um projeto estético que negava a visão do poema como uma máscara. Nesse sentido, defendia a franca autoexposição como uma atitude mais autêntica em relação ao fazer literário (ELLIOTT, 1988, p. 1087).

Ao trazer para o primeiro plano do poema um eu supostamente sem máscaras, Plath foi capaz de mostrar como é possível, por meio da exploração das trevas da depressão e da tragédia pessoal, iluminar a arte com sua criatividade. A ênfase no eu, no entanto, acabou por revelar também as incoerências internas dessa personalidade e por expor suas fraturas em diferentes “eus”. Essa fragmentação da subjetividade é manifestada pela escrita de Plath em vários textos. Em especial, há um poema, escrito um ano antes de “Lady Lazarus”, chamado “Mirror” (PLATH, 1981, p. 174), no qual o eu poemático se divide em dois: a mesma mulher é vista simultaneamente como sujeito e como objeto (personificado pelo espelho) da mirada narcísica. Diz o espelho: “Agora sou um lago. Uma mulher inclina-se sobre mim, / Buscando achar em meus recônditos o que ela realmente é” (“*Now I am a lake. A woman bends over me, / Searching my reaches for what she really is*”). Como revelam os efeitos de espelhamento no texto, na poesia de Plath há sempre uma mulher questionando sua própria identidade, tentando dar algum sentido aos cacos de suas próprias experiências de vida.

Nesse sentido, a identificação de “Lady Lazarus” com as vítimas do Holocausto - como também se verifica no poema “Daddy” (PLATH, 1981) - reforça as imagens de desintegração e de deslocamento do sujeito. No poema de Plath, “os horrores públicos dos campos de concentração nazistas e os horrores pessoais das identidades fragmentadas tornam-se intercambiáveis” (OBERG, 1978, p. 146).⁶ De ascendência germânica, Plath evoca essas vítimas de extermínio e de despedaçamento como símbolos e, no caso de “Lady Lazarus”, como indícios da fragmentação física e psíquica de sua persona poética. Ela reivindica uma longínqua identidade com o povo judeu na Alemanha nazista para então se vitimizar, exibindo as marcas corporais de seu martírio: “*These are my hands / My knees. / I may be skin and bone*” (“Estas são minhas mãos / Meus joelhos / Eu posso estar só pele e osso”) (PLATH, 2003, p. 613).

⁶ “The public horrors of the Nazi concentration camps and the personal horrors of fragmented identities become interchangeable.”

Conforme já adiantamos, essa apropriação paródica de aspectos de uma tragédia humana tão dolorosa soa “inautêntica” (cf. ROSENBLATT, 1979, p. 42), quando não, até mesmo chocante. Mas Plath costumava declarar que acreditava na capacidade de se “controlar e manipular experiências, até as mais aterrorizantes, como a loucura, a tortura, [...] com uma mente informada e inteligente” (*apud* RAMAZANI; ELLMANN; O’CLAIR, 2003, p. 593). Ao abandonar momentaneamente os “mantos” identitários de Lázaro e de judia trucidada nos campos de concentração, a *lady* passa a identificar-se com uma artista de *striptease*. Nesse momento do poema, ocorre o ápice do controle e da manipulação de experiências aterrorizantes, como sugere a autora. A heroína não apenas tenta distanciar-se de sua dor dilacerante como também a manipula para seduzir o povo que mastiga amendoins. Como leitores, nós também, inevitavelmente, acabamos ajudando a engrossar essa multidão voyeurística. Seu espetáculo teatral visa o lucro, pois inicialmente há um preço (“*There is a charge*”), conforme anuncia na décima nona estrofe. Como observa Uroff (1979, p. 161), “Lady Lazarus” é antes de tudo uma *performer*, que “fala de si mesma usando hipérboles, chamando-se de ‘milagre ambulante’, gabando-se de ter ainda ‘nove vidas para morrer’”.⁷

⁷ “She speaks of herself in hyperboles, calling herself a ‘walking miracle,’ boasting that she has ‘nine times to die’.”

Ao desempenhar tantas identidades temporárias e superficiais, a *lady* poemática parece encarnar tantas personas quanto a fotógrafa americana Cindy Sherman. Em seus autorretratos, realizados a partir dos anos 1970, a artista vale-se de maquiagem, figurinos, perucas e cenários distintos para se “disfarçar” e, com isso, se representar fotograficamente como diferentes mulheres de diversas etnias, classes sociais e períodos históricos (HARVEY, 2012, p. 18). À semelhança das obras conceituais da fotógrafa, “Lady Lazarus” também se vale de recursos (imagens poéticas, símbolos e metáforas) para se identificar com diferentes sujeitos.

A partir da dançarina de *striptease*, o eu lírico ataca seus “ressuscitadores”, isto é, médicos e familiares que a resgataram de suas tentativas fracassadas de suicídio: “*They had to call and call / And pick the worms*

off me like sticky pearls” (“Tiveram de chamar várias vezes / E de catar os vermes de mim como pérolas grudentas”). Nessas estrofes, ela passa a evocar os judeus de campos como Auschwitz que foram vítimas de experimentos científicos nazistas. Essa identificação sugere a revolta da persona com os tratamentos e internações que a impediram de morrer, como era sua intenção, e que restabeleceram à força sua identidade social de “mulher sorridente” (“*smiling woman*”). Em outras palavras, ela culpa os médicos e familiares - especialmente a figura patriarcal do *Herr Doktor* - por terem frustrado seu desejo de falecer, sugerido na passagem “*The second time I meant / To last it out and not come back at all*” (“A segunda vez eu tive a intenção / De deixar acontecer e não voltar de modo algum”). Parte dessa recriminação deve-se ao fato de ter de voltar a fingir que está feliz (“*smiling*”) e a representar os papéis convencionais socialmente impostos à mulher (PLATH, 2003, p. 613).

Essa imagem da “mulher sorridente” é irônica uma vez que se restringe apenas a uma projeção exterior de uma felicidade fingida. Embora o *Herr Doktor* lute para melhorar sua saúde física - cuidadosamente auscultando seu coração, cuidando das cicatrizes de seu corpo ou até limpando os “vermes” que arruinam sua pele -, a integridade de sua dimensão psicológica não pode mais ser reestabelecida. Por dentro, seu coração foi partido e ela se sente fragmentada, dividida entre a vida e a morte. E são justamente esses processos de morrer e de ser ressuscitada que a estão destruindo. Isso é sugerido por uma imagem no poema que é alusiva ao episódio bíblico (narrado no capítulo XIX de *Gênesis*) relativo à esposa de Ló, que se virou para olhar sua cidade sendo consumida pela fúria divina, enquanto todos fugiam para as montanhas, e foi imediatamente transformada em coluna de sal. A persona transgride a ordem dos mensageiros de Deus ao se virar e olhar para trás. Isto é, enquanto todos correm para não morrer, ela opta por *sevirar* e sofrer as consequências de seu destino fatal. No poema de Plath, ao enunciar “*I turn and burn*” (“Eu me viro e queimo”), a heroína, que faz várias referências ao texto bíblico, parece aludir a esse episódio marcante do Velho Testamento por meio do mesmo gesto. Como a mulher de Ló, a *lady* também decide virar-se - sem, no entanto, subestimar a “grande consternação” (“*great concern*”) dos que lutam pela vida - e aceitar seu destino trágico e inelutável (PLATH, 2003, p. 614).

Embora haja relações evidentes entre as circunstâncias de “Lady Lazarus” e alguns detalhes biográficos da autora, não se pode estabelecer uma perfeita coincidência. Como demonstram os diários de Plath e as pesquisas sobre sua vida, a poeta atentou sem sucesso contra sua própria vida em duas ocasiões. Na primeira (1953), tomou 40 comprimidos soníferos e, na segunda (1962), manobrou bruscamente seu carro para fora da rodovia (KIRK, 2004, p. xviii, xx, 55, 93). No poema, algumas situações dolorosas - morte repentina do pai quando Plath tinha oito anos, adultério de seu marido Ted Hughes com uma amiga, tentativas frustradas de tirar a própria

vida, entre outras (PERLOFF, 1990, p. 183-184) - não são confessadas diretamente, mas ressignificadas no fazer poético. Essa manipulação da experiência, para usarmos a expressão mencionada pela poeta, envolve, no caso de “Lady Lazarus”, uma objetificação de si mesma e uma espécie de ritualização de sua própria morte.

Nesse sentido, o poema filia-se ao modo de transfiguração estética da morte que encontramos na literatura gótica de Edgar Allan Poe (GRAY, 2011, p. 260). Para o escritor americano, “quando aliada à *Beleza*: a morte de uma bela mulher é, indubitavelmente, o tema mais poético do mundo” (POE, 2017, p. 347). A ritualização espetacular de morte e de renascimento de “Lady Lazarus”, com sua “exumação” apoteótica e redenção ameaçadora, evoca as transcendências corpóreas e espirituais das heroínas de contos de Poe como, por exemplo, “Morela” (1835), “Berenice” (1835), “Ligeia” (1838) e “A queda da casa de Usher” (1839).

Essa objetificação e ritualização da morte também remetem ao calvário e à ressurreição triunfal de Cristo. Conforme se aproxima do final, o poema reserva ainda mais duas transições identitárias: uma sagrada e a outra profana. Após ser “ressuscitada” a contragosto e recomposta, ao menos por fora, como “*the same, identical woman*” (“a mesma, idêntica mulher”) para voltar a funcionar em sociedade, a protagonista projeta uma identidade de santa. Valendo-se da simbologia cristã da Igreja Católica, partes do corpo e das vestes de “Lady Lazarus” são oferecidas à venda como relíquias à multidão (PLATH, 2013, p. 614). Todo esse interesse popular pelos aspectos corporais mórbidos da suicida “salva” da morte pode ser um comentário de Plath sobre as sucessivas matérias sensacionalistas publicadas pela mídia noticiando seus “problemas” (cf. KIRK, 2004, p. 55-56). A comercialização de partes de seu corpo e de suas roupas (“*a touch*” [“um toque”], “*a bit of blood*” [“um pouco de sangue”], “*a piece of my hair or my clothes*” [“um chumaço do meu cabelo ou das minhas vestes”]) é também motivo de espetacularização, sendo anunciada em voz alta como se anunciam produtos em feiras: “*Gentleman, ladies*” (“Cavalheiro, damas”) (PLATH, 2013, p. 613). No entanto, a identidade de santa, cujos fragmentos corpóreos são cobiçados pelo povo como relíquias sagradas, acaba sendo conspurcada por seu comportamento de *pop star*, regida pela mercantilização da sociedade de consumo.

A performance identitária final é bastante emblemática. O poema apresenta imagens de cinzas alusivas aos restos mortais das vítimas judias, que eram revirados por soldados nazistas em busca de joias ou restaurações dentárias de ouro (cf. RAMAZANI; ELLMANN; O’CLAIR, 2003, p. 612). Há relatos ainda do uso macabro desses corpos para a fabricação de sabão em barra. “Lady Lazarus” identifica-se com esses restos mortais violados pelos opressores, pois também sente uma abusiva intrusão de seus “socorristas”, dos curiosos e da mídia toda vez que tenta acabar com a própria

vida. Dessa forma, ela os adverte quanto a uma possível reação vingativa (PLATH, 2013, p. 614): “Beware / Beware” (“Cuidado / Cuidado”). Uma vez que persistem em “atiçar e cutucar” (“*You poke and stir*”) seus “restos mortais” incinerados, a heroína do poema encarna sua identidade final: uma espécie de fênix demoníaca (2013, p. 614): “*Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air*” (“Do meio das cinzas / Eu emergo com meus cabelos vermelhos / E devoro homens como se fossem ar”).

Ao contrário do Lázaro de Betânia, que foi ressuscitado por Jesus Cristo, não há um salvador para “Lady Lazarus”. O próprio nome Lázaro, derivado do hebreu El-azar, quer dizer “Deus [o] tem ajudado” (HULTGREN, 2000, p. 111). A protagonista, narcísica e masoquista, conta, no entanto, apenas consigo mesma para se fortalecer e para ressurgir das cinzas. No início do poema, o corpo feminino é oferecido, exposto e vendido como um objeto. Ao final, esse mesmo corpo transforma-se em uma arma ou uma espécie de guerreira, preparada para devolver a seus agressores os abusos macabros sofridos: ela converte-se em uma fera canibal demoníaca capaz de pulverizar e de emascular os homens que crê serem hitlerianos. No ato de imolação do eu e de seu corpo, o poema de Plath “[...] imagina uma mulher que se transformou em puro espírito [e que está] se erguendo contra os outros aprisionadores a seu redor: deuses, doutor, homens e nazistas” (ROSENBLATT, 1979, p. 39-40, grifo nosso).⁸

Como já observado, a *lady* imaginada por Sylvia Plath “[...] acaba liberando seu eu elevado, abrasador, vingativo e ‘verdadeiro’” (ELLIOTT, 1988, p. 1087, grifo nosso).⁹ Ora, ela realmente se metamorfoseia em Fênix abrasadora, mas é difícil crer que este seja seu eu “verdadeiro”. Como Hall (1992) e Bauman (2001; 2005) procuram mostrar, não há um eu real, bem definido, ao qual se possa regressar. A pós-modernidade (ou modernidade líquida) fluidificou todas as bases sólidas que estabilizavam o sujeito humano. A poesia pós-modernista de Plath responde a isso por meio da criação de uma protagonista cuja identidade não é de natureza essencial, mas performativa. Assim, no poema, identidades são artificialmente construídas por meio da ocupação temporária de posições de sujeito projetadas a partir de fantasias de feminilidade do imaginário social: vítima, louca, santa, *stripper*, puta, criatura demoníaca etc.

Grande parte das identidades performatizadas pela *lady* de Plath é projetada com base em seus diferentes interlocutores - os outros aprisionadores aos quais Rosenblatt fez referência acima. Isto é, as identidades são sempre “relacionais”, (de)marcadas nas diferenças (WOODWARD, 2005, p.9). Dessa forma, ela se identifica como vítima judia em função de sua fantasia paterna de *Doktor* nazista; projeta-se como *artista pop* ou *stripper* perante o “*peanut-crunching crowd*” (“povo mastigando amendoim”); para *Herr Deus* e seus socorristas, ela é um milagre (médico) ambulante por ainda ter pulso e cicatrização; para os interessados em relíquias de seu corpo, ela

⁸ “[...] imagines a woman who has become pure spirit rising against the imprisoning others around her: gods, doctor, men, and Nazis.”

⁹ “[...] she ends by releasing her soaring, fiery, vengeful, ‘true’ self.”

faz uma performance de santa; e, para *Herr* Lúcifer, transmuta-se em Fênix demoníaca (ROSENBLATT, 1979, p. 39).

Ao final, contudo, não é possível retornar a uma ilusão estável de um suposto eu verdadeiro. Como observa Rosenblatt, a *lady* poemática “[...] é uma pessoa diferente para cada uma de suas plateias, e, no entanto, nenhuma de suas identidades é suportável para ela” (1979, p. 39).¹⁰ Como observa Perloff, analisando as diferentes versões de *Ariel* (1965), coletânea de poemas de Plath publicado postumamente, “[...] a poeta não tem um eu estável, e o ‘eu’ que ela projeta [em sua poesia] conseqüentemente não é suficiente” (1990, p. 190).¹¹ Em razão de não haver mais um eu estável, como buscamos mostrar nos versos de “Lady Lazarus” e “Mirror”, a subjetividade fragmenta-se em múltiplos “eus”, que guerreiam entre si.

Considerações finais

Como tentamos evidenciar, o poema “Lady Lazarus” de Sylvia Plath mescla uma série de referências sérias e de mitos sagrados com passagens em tom coloquial ou chocante. Essa manipulação de experiências torturantes “[...] formam parte da identidade fragmentada do eu lírico e permitem a Plath retratar [a heroína como] uma espécie de vítima eterna” (ROSENBLATT, 1979, p. 42).¹² Para se projetar como mártir atemporal, a protagonista combina diferentes gêneros e estilos da alta cultura (como a elegia, as intertextualidades com base em obras canônicas e a *terza rima*) com elementos da chamada cultura massificada (discurso coloquial, performance de *stripper*, pregões de feira, literatura popular gótica). Essas combinações que deliberadamente causam estranheza são bastante características de alguns produtos culturais pós-modernistas.

No poema temos, portanto, o esfacelamento identitário da heroína, que se desdobra momentaneamente em múltiplos “eus”. Esses desdobramentos explicitam o caráter de construto social das identidades e representam um triste *freak show* protagonizado pela persona ficcional. Ao fazer de seu psiquismo um espetáculo, a *lady* identifica como torturadores seu médico e a multidão, ao invés de si mesma. Essa estratégia de colocar no *outro* sua própria parcela de culpa serve para que ela possa controlar seus terrores. A última estrofe é, na verdade, “[...] um esforço mental para triunfar sobre o terror, para se erguer e não sucumbir à sua própria vitimização” (UROFF, 1979, p. 162).¹³ Ainda com referência aos versos finais, a mutação da *lady* ativa em Fênix abrasadora lembra a metáfora vulcânica utilizada por Bauman (2001, p. 97) para explicar a fluidez das identidades: elas são parecidas com crostas que vez por outra se solidificam sobre a lava de um vulcão, mas que derretem e se dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e de fixar-se.

¹⁰ “[...] is a different person for each of her audiences, and yet none of her identities is bearable for her.”

¹¹ “[...] the poet has no stable self, and the ‘self’ that she projects is therefore not enough.”

¹² “[...] form part of the speaker’s fragmented identity and allow Plath to portray a kind of eternal victim.”

¹³ “[...] a mental effort to triumph over terror, to rise and not to succumb to her own victimization.”

Referências

- AIRD, Eileen M. **Sylvia Plath: her life and work**. New York: Harper & Row, 1975.
- ANDERSON, Perry. **The origins of postmodernity**. London and New York: Verso, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BEST, Steven; KELLNER, Douglas. **Postmodern theory: critical interrogations**. New York: Guilford, 1991.
- BOSWELL, Matthew. 'Black phones': postmodern poetics in the Holocaust poetry of Sylvia Plath. **Critical Survey**, v. 20, n. 2, p. 53-64, 2008.
- BYERS, Thomas B. The revenant. **Revista de Letras**, v. 51, n. 2, p. 9-27, 2011.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Kubla Khan. In: _____. **Selected poetry**. London: Penguin, 1996. p. 229-231.
- CUDDON, J. A. **The Penguin dictionary of literary terms & literary theory**. London: Penguin, 1999.
- DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. Tradução Augusto de Campos. Campinas – SP: Unicamp, 2008.
- ELIOT, T. S. The love long of J. Alfred Prufrock. In: WAIN, John (ed.). **The Oxford anthology of English poetry: Blake to Heaney**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005. p.615-618.
- _____. **A terra desolada**. In: _____. **Obra completa: poesia**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004, p. 137-173.
- ELLIOTT, Emory (Ed.). **Columbia literary history of the United States**. New York: Columbia University Press, 1988.
- GRAY, Richard. **A brief history of American literature**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- GREGSON, Ian. **Postmodern literature**. London: Arnold, 2004.
- HALL, Stuart. The Question of Cultural Identity. In: HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Tony (Eds.). **Modernity and its futures**. Cambridge: Polity, 1992. p.273-316.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 22. ed. Tradução Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2012.

HULTGREN, Arland J. **The parables of Jesus**: a commentary. Cambridge: Eerdmans, 2000.

JAMESON, Fredric. **The ancients and the postmoderns**: on the historicity of forms. New York: Verso, 2015.

_____. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

KIRK, Connie Ann. **Sylvia Plath**: a biography. Westport, Connecticut and London: Greenwood, 2004;

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

OBERG, Arthur. **Modern American lyric**: Lowell, Berryman, Creeley and Plath. New Jersey: Rutgers University Press, 1978.

PERLOFF, Marjorie. The two Ariels: the (re)making of the Sylvia Plath canon. In: _____. **Poetic license**: essays on modernist and postmodernist lyric. Evanston: Northwestern University Press, 1990. p. 175-198.

PLATH, Sylvia. Lady Lazarus. In: RAMAZANI, Jahan; ELLMANN, Richard; O'CLAIR, Robert (Ed.). **The Norton anthology of modern and contemporary poetry**. 3. Ed. New York and London: WW Norton, 2003, 2 v.. p.612-614.

_____. **Collected poems**. New York: Harper, 1981.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Edgar Allan Poe**: medo clássico. Tradução Marcia H. A. Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide, 2017, p. 341-353.

POPE, Alexander. **Alexander Pope**: selected poetry. New York: Oxford University Press, 2008.

RAMAZANI, Jahan; ELLMANN, Richard; O'CLAIR, Robert (Ed.). **The Norton anthology of modern and contemporary poetry**. 3. ed. New York and London: WW Norton, 2003, 2 v.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo**: postmodernidad, globalización y culturas em América Latina. 2. Ed. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.

ROSENBLATT, Jon. **Sylvia Plath**: the poetry of initiation. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1979.

RUDRUM, David; STAVRIS, Nicholas (Ed.). **Supplanting the postmodern**: an anthology of writings on the arts and culture of the early 21st century. New York: Bloomsbury, 2015.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SIDERITS, Mark; THOMPSON, Evan; ZAHAVI, Dan. Introduction. In: _____ (Ed.). **Self, no self?** Perspectives from analytical, phenomenological and Indian traditions. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 1-26.

UROFF, Margaret Dickie. **Sylvia Plath and Ted Hughes**. Urbana: University of Illinois Press, 1979.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (Org. e Trad.) **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p.7-72.

Recebido em junho/2017.

Aceito em dezembro/2017.